Über Schillers Dramatik.

Von **Prof. Starr Willard Cutting**, Universität Chicago.

Zu dem besten, was das Schillerjahr (1905) in Deutschland an neuen Würdigungen des Dichters hervorgebracht hat, gehört unstreitig Kühnemanns * anregendes Buch, das ich schon anderwärts besprochen habe. ** Was seiner Leistung ihre Eigenart verleiht, ist vornehmlich die ausgesprochene folgerichtige Betonung der dramatischen Schöpferkraft des Dichters.

Wer Schillers vielseitige Tätigkeit als Schriftsteller aufmerksam betrachtet, gewinnt leicht die Überzeugung, dass er vor allem zum Dramatiker geboren war. Seine ganze jugendliche Lyrik trägt unverkennbar die Spuren der dramatischen Tendenz an sich. Überall, wo sie sich über das Niveau der Mittelmässigkeit erhebt, verdankt sie ihre Wirksamkeit der Auflösung des Gedankenganges in Fragen und Antworten — in Dialog und Monolog. Wir gedenken solcher Gedichte wie Hektors Abschied, der ergreifenden Schilderung der Kindesmörderin und der plastischen und packenden Skizze der Schlacht. Hier bewegt sich der Dichter in seinem eignen Fahrwasser und leistet wirklich Grosses, ja stellenweise geradezu Imponierendes. Sobald er aber zur wirklichen Lyra greift und seine eigenen Liebesgefühle zu besingen strebt, klingt das Lied matt, gesucht und unnatürlich. Das kommt zum grossen Teil davon, dass er die inneren Vorgänge und Zustände, die er ausdrücken wollte, nicht selbst klar erschaut. Statt dessen grübelt er, hascht nach grossartigen rhetorischen Analogiebildern und ergeht sich in unreifen philosophischen Spekulationen. Der naive und zugleich künstlerisch vollendete Ausdruck seiner eigenen Gemütsbewegungen ist ihm nie recht gelungen. Der Philosoph in ihm hat dies später auch eingesehen und in einem meisterhaften Brief an Goethe ausgesprochen.

Wer die Wurzeln seiner Macht als Bühnendichter entdecken will, braucht drei Blüteperioden seines dramatischen Könnens ins Auge zu fassen: — Gleich in seinem ersten Versuche, den Räubern, offenbart sich das Eigentümliche seiner jugendlichen Dramatik. Aus dem Kern der Schubartschen Erzählung von den beiden Söhnen des Landedel-

---

* Eugen Kühnemann. Schiller. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1905, pp. XII + 614.

** The Dial, Jan. 16, 1906. pp. 41—45.

mannes — von dem „liebenswürdig-genialen" Karl und dem „egoistisch-korrekten" Wilhelm — gestaltet sich in Schillers Phantasie ein Konflikt des Menschenwillens mit der moralischen Weltordnung: Schon durch die hier in Mitleidenschaft gezogenen Gesellschaftsinteressen unterscheidet sich Schillers Werk himmelweit von den Brudermordsdramen des Jahres 1776 — von Klingers Zwillingen und Leisewitzens Julius von Tarent, die man sonst wohl mit Recht als Vorbild Schillers betrachtet. Bei Schiller wie bei seinen Vorgängern bildet die Familie den Ausgangspunkt der tragischen Geschichte. Die Heiligkeit und tiefe gesellschaftliche Bedeutung der Familienbande ist die Grundvoraussetzung des Dramas. Was sich tatsächlich vor unseren Augen vollzieht, ist die gänzliche Zerreissung solcher Bande und die höhnische Verleugnung ihrer verpflichtenden Macht. Aber der Kern des dramatischen Konflikts bleibt durchaus nicht auf die Familienverhältnisse beschränkt. Schiller erblickt in Franz Moor einen herzlosen, kaltberechnenden Schleicher, in dessen Händen sein schwacher, leichtgläubiger Vater zum Werkzeug einer furchtbaren Rache an dem älteren, vom Vater bevorzugten Bruder wird. Durch gefälschte Briefe lässt ihn der Dichter vorläufig ans Ziel seiner teuflischen Bestrebungen gelangen. In Karl Moor erkennt man einen edelgesinnten, liebenswürdigen, impulsivischen Idealisten, dessen studentische Unbesonnenheiten und Torheiten dem schwachen Vater schon viel Besorgnis und Kummer bereitet haben und dem schurkischen Franz eine erwünschte Handhabe bieten zur Ausführung seines infamen Vorhabens. Und der Hauptkonflikt ist dennoch nicht der zwischen Franz und Karl. Der gefälschte Brief mit dem angeblich väterlichen Bescheid auf Karls reumütige Bitte um Vergebung, dieser möge als Enterbter und Verstossener dem Vater nie wieder unter die Augen kommen, bringt den älteren Sohn zur Verzweiflung. Er begeht den für eine reizbare und heftige Natur naheliegenden und verhängnisvollen Fehler, den Vater mit allen Vätern und alle Väter mit der Menschengesellschaft zu verwechseln. In der ihm soeben widerfahrenen unmenschlich grausamen Behandlung wähnt er die Hand der Gesellschaft überhaupt zu erkennen. Da richtet er sich stolz empor und gelobt, sich für die erlittene Unbill an der Menschheit zu rächen. Der angeborene Adel seiner Natur verhindert ihn aber, an andere Rache zu denken als eine ordentliche Abstrafung der schlechten Elemente der Gesellschaft und eine gründliche Reformation der sozialen Ordnung. Karls Blindheit gegen die ungeheuren Dimensionen dieses Programmes und sein übermässiges Selbstvertrauen lassen ihn die Hauptmannschaft einer Räuberbande ergreifen zur Ausführung des verzweifelten Unternehmens. Die moralische Weltordnung ist in seinen Augen ausser Gelenk geraten. Er ist der Quixotische Menschheitsritter, der sie wieder einrenken will. Er wirft sich selbst mit dem Übermut der Jugend und Unerfahrenheit zum Weltrichter auf und gerät

somit in tragischen Konflikt mit der unabänderlichen Weltordnung, die er zu vertreten wähnt.

Sein Bruder Franz, der Geist, der verneint, stellt in Abrede die objektive Existenz einer moralischen Weltordnung überhaupt — hält sie für lauter Konventionen der herrschenden Klassen, um den Pöbel damit in Schranken zu halten — und setzt sich unbedenklich darüber hinweg, um selbst herrschen und masslos geniessen zu können.

Die Brüder Moor sind also typische Verkörperungen des Menschenwillens, der sich gegen Gott auflehnt. Der lieblose Pessimist und der betrogene kurzsichtige Idealist geraten beide in tragischen Konflikt mit der unverletzbaren Gesetzlichkeit der moralischen Welt. Wie Eugen Kühnemann sagt: „Gott, den Franz in seiner Frechheit leugnete, dem Karl in seiner Vermessenheit vorgriff, hat gesiegt." Die Räuber sind eben kein blosses Familiendrama, auch kein blosses Gesellschaftsdrama, sondern in erster Reihe ein Menschheitsdrama. Der Einfluss Rousseaus liegt hier auf der Hand. Die Grossartigkeit der Anlage erhebt dieses Drama aber über alle Erstlingsversuche in der Weltliteratur. Die Kraft- und Saftlosigkeit des passiven alten Vaters, die Puppenhaftigkeit der von beiden Brüdern umworbenen Amalie, die Maschinenmässigkeit des Bastards Hermann, die traumhafte Phantastik der Räuberwirtschaft im Böhmerwalde, die Unglaubwürdigkeit der zahlreichen Verkleidungsszenen und viele andere Kruditäten vergisst man augenblicklich angesichts des erschütternden Kampfes wider die Gesetze des Menschenwesens, die zugleich Weltgesetze sind. Wir lassen uns eben vom grandiosen Schauspiel hinreissen, ohne anfangs die Lücken und Ungereimtheiten des Bildes zu erkennen. Was dies bewirkt, ist charakteristisch für Schillers jugendliche Dramatik. Die Handlung selbst bewegt sich mit solch vorwärtsströmender Gewalt und überzeugender Lebensähnlichkeit, dass man die Träger der Handlung erst später auf deren Wirklichkeit und psychologische Lebensfähigkeit hin prüft. Die bisherigen Beziehungen des einundzwanzigjährigen Dichters zu der grossen Menschenwelt waren zu beschränkt, als dass er nicht oft beim Ausarbeiten psychologischer Momente hätte fehlgreifen müssen. Dass es ihm trotzdem gelang, auf den ersten Schlag eine so ergreifende Tragödie und ein so zugkräftiges Bühnenstück zu dichten, stempelt ihn unverkennbar zum grossen Dramatiker.

Schillers nächster dramatischer Versuch leidet an der unglücklichen Wahl des zu behandelnden Stoffes. Er kannte noch zu oberflächlich die Geschichte der Verschwörung des Fiesko de la Vagna, um einsehen zu können, dass dessen ehrgeizige, selbstsüchtige Bestrebungen nichts Heroisches an sich haben, und dass dessen Fall nach einer Reihe von scheinbar gutgelungenen Intriguen den Zuschauer kalt lässt und ihm gar kein tragisches Mitleid einflösst. Schillers Fiesko bleibt also trotz aller tech-

nischen Vorzüge des Aufbaues, trotz des hier bewiesenen Fortschrittes über die Räuber in der Zeichnung weiblicher Charaktere und trotz der meisterhaft erdachten und konsequent ausgeführten Gestalt des schlagfertigen, zu allem Bösen anstelligen Galgenstricks von Mohr, bloss ein geniales Intriguenstück.

Anders verhält es sich aber mit dem dritten Wurf, der Luise Millerin, die Iffland in Kabale und Liebe umtaufte. Auch hier beginnt man mit der Familie. Eine Bürgerstochter liebt den Sohn eines Adeligen und meint, das bedrohte Leben ihres Vaters durch Verzichtleistung auf ihre Liebe retten zu müssen. Ein Konflikt also hier zwischen den natürlichen Eingebungen des Herzens und der kindlichen Pflicht. Bald zeigt es sich aber, dass die Tragik der Situation noch tiefer liegt. Denn Luise liebt Ferdinand, den Sohn des Präsidenten von Walther, eines politischen Strebers von der schlimmsten Sorte. Der Präsident Walther hat nämlich alles dran gesetzt, — Geld, das Wohl seiner Familie, seine Ehre, — hat sich sogar mit dem Mord seines Vorgängers besudelt, um die schwindlige Höhe zu erklimmen, wo er als tatsächlicher Herrscher des Landes dasteht. Der Fürst, ein schöner, genussliebender Schwächling, hat schon dem Emporkömmling von Präsidenten die Regierung abgetreten, um seine brillanten Eigenschaften als Gesellschafter und feuriger Liebhaber glänzen lassen zu können. Der Präsident ist stets darauf bedacht, alles zu tun, was seinen Einfluss auf den wetterwendischen Fürsten befestigen und vermehren kann. Seine Durchlaucht ist aber eben seiner bisherigen Mätresse, der Lady Milford, überdrüssig geworden und möchte sie an irgend einen seiner Höflinge abtreten. Deshalb der Entschluss des Präsidenten, dem Fürsten dadurch einen Liebesdienst zu erweisen, dass er gerade seinen Sohn Ferdinand zum Gemahl der verabschiedeten Mätresse in Vorschlag bringt. Daraus erklärt sich vornehmlich des Präsidenten unerbittliche Opposition gegen Ferdinands Liebe zu Luise Miller. Sie ist ihm nun einmal im Wege und er ist gewohnt, alle Hindernisse, die sich der Ausführung seiner egoistischen Pläne entgegenstellen, zu durchbrechen. Eine angebliche Liebe zu seinem Sohne, Ferdinand, ist im Grunde nur Sorge um den künftigen Glanz seines Hauses — also nur Selbstliebe. Der Konflikt entbrennt also zwischen der Liebe Luisens und Ferdinands auf der einen Seite und den ruchlosen Machinationen des politischen Strebertums auf der andern. Denn der Präsident von Walther scheut vor keiner Niederträchtigkeit zurück beim Versuch, seinen Willen hier durchzusetzen. Er schwärzt den Charakter der Luise an, insultiert sie in Gegenwart seines Sohnes und ihres Vaters und zwingt sie durch Gefangennahme und Bedrohung des Lebens ihres Vaters, einen erlogenen, kompromittierenden Brief zu schreiben, wodurch sie die Eifersucht und die Verachtung ihres Geliebten zu rechtfertigen scheint. Aber der wahre Konflikt liegt noch tiefer

als dies. Denn in den hier geschilderten Hofkreisen nimmt man keinen Anstoss an den hinterlistigen Kniffen und Verbrechen, die ein Mensch vom Gelichter des Präsidenten anwendet, um hinaufzukommen. Der ganze Hof wird als morsch und faul dargestellt. Wer die verpestete Hofluft atmet, erliegt bald der Ansteckung und stumpft sich gegen jedes Gefühl der moralischen Pflicht ab. Dass eine solche nichtswürdige Gesellschaft Standesvorurteile gutheisst, ist selbstverständlich; denn Standesvorurteile sind gerade die Sprossen der Leiter, die der politisch-gesellschaftliche Streber ersteigen will. Der Hauptkonflikt des Dramas ist aber ein Kampf der natürlichen Liebe nicht etwa gegen Standesvorurteile, wie man so oft irrigerweise behauptet, sondern gegen eine Menschengesellschaft, deren durchschnittliche Lebensführung, Bestrebungen und Belohnungen derart sind, wie sie sich uns hier offenbaren. Das Drama ist also ein Protest gegen Auswüchse und Missbräuche der Gesellschaft. Hier wie in den Räubern bezieht Schiller die Einzelgeschichte seiner Charaktere auf grosse Weltverhältnisse. In diesem dritten Versuch wird der schon von Karl Moor abgegeisselte Minister, „der sich aus dem Pöbelstaub zum ersten Günstling emporgeschmeichelt hatte und dem der Fall seines Nachbars seiner Hoheit Schemel war", zum Vertreter des Gegenspiels gemacht und als solcher gehörig an den Pranger gestellt. Schiller charakterisiert ihn, sowie seine Werkzeuge, den aalglatten, duckmauserigen Sekretär Wurm und den eiteln, abgeschmackten alten Gecken, den Hofmarschall von Kalb, hinlänglich scharf, so dass sie uns als wirkliche Menschen von Fleisch und Blut entgegentreten. Dasselbe gilt auch von Vater Miller mit seiner Grundehrlichkeit und seinen kleinbürgerlichen Ansichten über Anstand und sein Vater- und Hausrecht. Die Liebenden spielen leider während der ganzen ersten Hälfte der Tragödie eine passive Rolle, da der Präsident hier alle Hebel in Bewegung setzt, um seine Intriguen gegen sie geltend zu machen. Ferdinand und Luise kommen mit anderen Worten erst nach einer Scheinexistenz während mehrerer Szenen zur vollen Geltung als deutlich individualisierte Menschen in der zweiten Hälfte der Dichtung. Luisens fast willenlose Resignation in den ersten Auftritten des Dramas und ihre Widerstandslosigkeit, wo sie sich den erlogenen Brief von Wurm in die Feder diktieren lässt, stehen in grellem Widerspruch zu ihren beherzten, einsichtsvollen und tiefsinnigen Äusserungen an Lady Milford, als diese sie zur Verzichtleistung auf ihre Liebe zu bewegen sucht. Trotz der Fortschritte in der Zeichnung weiblicher Charaktere, die man im Fiesko an der Leonore und der Julia konstatieren muss, wollte diese Kunst dem Dichter immer noch nicht recht gelingen. Dazu reichte seine Erkenntnis der wirklichen Welt nicht aus. Franziska von Hohenheim, die Mätresse und später die Frau des Herzogs Karl Eugen, von deren segensreichem Einfluss auf den Herzog man viel Gutes sagt, war fast die

einzige Frau ausserhalb seiner eigenen Familie, die er damals einigermassen gut kannte. Mehrere Züge der Lady Milford, deren beste Seite ihr den Wunsch einflösst, sich mit Ferdinand zu vermählen, um einem ihr verhassten Leben zu entfliehen und sich in der Welt zu rehabilitieren, sind ohne Zweifel der Franziska von Hohenheim abgelauscht. Sie übertrifft auch an Lebenswahrheit die Luise. Ihre Funktion im Drama ist doppelt: Durch ihre lange Unterredung mit Ferdinand steckt sie ihm ein Licht auf über die ihm und seiner Geliebten drohende Gefahr; durch ihre Verzweiflung symbolisiert sie für uns gleich vor der letzten Katastrophe den moralischen Sieg der scheinbar Unterliegenden.

Wie in den Räubern, stellt uns Schiller auch hier gleich anfangs mitten in die Handlung hinein. Die einleitenden Szenen sind ein Meisterstück der Exposition. Durch die denkbar sparsamste Verwendung der Sprache orientiert uns der Dichter über die Voraussetzungen des vorliegenden Konflikts und gewährt uns gleichzeitig einen tiefen Einblick in das Wesen des zu behandelnden Problems. Was die Sprache und die Anordnung der Szenenreihe anbetrifft, ist bei Kabale und Liebe ein grosser Fortschritt über die Räuber zu konstatieren. In diesem dritten Stück wie in den Räubern ist Schiller von der ergreifenden Tragik des geschilderten Schicksals tief erschüttert, und er weiss uns durch den Anblick des hier entrollten Bildes auch zu packen und zu erschüttern. Trotz der inkonsequent gezeichneten Gestalt der Luise, der nicht ganz befriedigend motivierten Gesinnungsänderung der Lady Milford und der verhältnismässig passiven Rollen der Liebenden während der ersten Hälfte der Handlung, bleibt doch dieses Drama ein schlagender Beweis von der beispiellosen Kraft des jungen Dichters als Protestierender gegen die abgründige Schlechtigkeit und die himmelschreiende Ungerechtigkeit der damaligen deutschen Gesellschaft.

In seinem Don Karlos bleibt der Dichter zwar immer noch Verfechter einer leicht erkennbaren Tendenz: er tritt noch nicht mit künstlerischer Unbefangenheit und Vorurteilslosigkeit an die Gegenstände seiner Betrachtung heran. Er erblickt vielmehr hier wieder einen Zustand des Menschenlebens, den er einmal dramatisch an den Pranger stellen will. Er übertrifft aber hier bei weitem sein früheres Können in der Gestaltung seiner Menschen und in der Beherrschung der technischen Mittel der tragischen Kunst.

Im ersten Entwurf blieb Schiller noch unter dem Einfluss seiner französischen Vorlage und schilderte ganz einfach den Kampf zwischen der Liebe des Prinzen zu seiner früheren Braut — jetzt der Gemahlin seines Vaters — und allem, was an Hofintriguen dieser Liebe entgegensteht. Er spricht zwar schon früh in einem Brief an Reinwald von seinem Kampf gegen die Inquisition; aber die nebensächliche Rolle des Marquis Posa beweist zur Genüge, dass dieser Kampf anfangs wenig be-

deutete. Später verschiebt sich der Akzent auf eine ganz andere Silbe. Die Liebe des Prinzen war anfangs das menschenwürdige Moment, dessen Sieg über ungünstige Umstände und Hofintriguen man vergebens erhofft und dessen Unstern man tief beklagt. Jetzt aber gesellt sich die Liebe des Prinzen zu den Hofintriguen, der Verstocktheit des Königs und der grausamen Bigotterie und Herrschgier der Kirche, als Hindernisse im Wege der Einführung eines menschenwürdigen Lebenszustandes in Flandern. Sie muss von den Freunden der Freiheit und der Humanität bekämpft und entweder vertilgt oder veredelt werden. Deshalb die Verwandlung der bloss schönen, liebenswürdigen und unglücklichen Königin in einen feinfühligen, edelgesinnten echt weiblichen Charakter. Diese Königin zeigt dem Prinzen keine Gegenliebe, sondern weist ihn mit edeln, begeisternden Worten auf seine Pflicht gegen die Völker seines Reiches hin. In ihr findet Posa nun eine starke Mithelferin zur Ausführung seiner Ideale einer gerechten und humanen Behandlung der Niederlande. Er verbindet sich nämlich mit ihr zur Erziehung seines Jugendfreundes Karlos zur Selbstbeherrschung und zur Liebe der höchsten Güter der Menschheit. Denn in dem Prinzen, der doch bald König sein wird, erblickt er den Retter und Befreier eines gequälten und arg misshandelten Volkes. Posas eigene Bedeutung in der Ökonomie des Stückes nimmt bei dieser Wandlung riesig zu. Begeisterte Liebe zu seinem Jugendfreund und Hoffnung auf die Verwirklichung durch Karlos von seinen uneigennützigen Bestrebungen um das Wohl des Vaterlandes sind die Triebfedern seines Handelns. Er wird also fortan mit der Königin zum Vertreter der Ideale, die auch im Busen des jungen Prinzen schlummern, die aber erst jetzt dem Königssohn zum Leitprinzip des Lebens werden. Ihr unablässiges Bemühen durch den ganzen weiteren Verlauf des Dramas geht dahin, diesem Leitprinzip den dauernden Sieg zu verschaffen über die anfängliche leidenschaftliche Liebe zur Königin.

Karlos erstarkt auch zusehends unter dem Einfluss seiner Freunde. Er will nach Flandern und sich zu Gunsten des Landes an der Regierung beteiligen. Er sucht und bekommt eine Audienz beim König, wobei er ihm seine Wünsche vorträgt. Vom König wird er aber mit bitterem Hohn zurückgewiesen. Das schmerzt und wurmt ihn tief und bringt ihn mit seinem soeben gefassten männlichen Entschluss ins Wanken. Dazu kommt die irreführende Episode mit der Eboli, die ihm Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang seiner Liebe zur Königin eröffnet. Posa entschliesst sich zum Opfertod, um durch den erschütternden und zugleich stählenden Eindruck dieses Ereignisses Don Karlos auf immer für die von beiden geliebten hohen Menschheitsideale zu gewinnen.

Aus einem Familienintriguenstück ist also eine wirklich grosse sozial-politische Tragödie geworden. Es erweitert und vertieft sich durch

die veredelte Funktion der Liebe Karls zu seiner Mutter, der Königin, durch die Momente seiner Erziehung zum Bewusstsein seiner niederländischen Mission und vor allem durch die ausschlaggebende Rolle des Marquis Posa.

Mit ausserordentlicher Geschicklichkeit stellt Schiller eine vierfache Tragik in den Dienst seiner beredten Anklage gegen die Unmenschlichkeiten des spanischen Despotismus und der spanischen Inquisition. Der starrsinnige, bigotte, absolutistisch gesinnte König Philipp steht einsam und gefürchtet da, mitten unter den Menschen seiner Umgebung. Unter all seinen Höflingen ist kein einziger, der ihm vertraut, kein einziger, auf den er sich in der Not verlassen könnte. Trotz seiner Eitelkeit und seiner Selbstgenügsamkeit sehnt er sich doch zuweilen unter solchen Umständen nach einem Freunde, der nicht zugleich Augendiener wäre, bei dem er sich Rats erholen könnte. Furchtbar und zugleich beklagenswert erscheint er in seiner Isoliertheit. Da naht sich ihm Posa, der geistreiche, hochherzige, menschenfreundliche Idealist und appelliert an seine zwar atrophierte aber gewiss noch entwicklungsfähige humanere Seite — versucht ihn für die Sache der Gewissensfreiheit zu gewinnen. Der König kommt ihm etwas entgegen, fasst Vertrauen zu dem offenen, gradsinnigen Menschen, an dem er keine Spur von Stellenjäger entdecken kann, und macht ihn zu seinem ersten Minister. Wie jeder rechte Despot ist der König aber sehr argwöhnisch und hat Posa und die von ihm vertretenen Ansichten über Menschenfreiheit im Verdacht, als stünden sie im Bündnis gegen die Fortdauer seiner Herrschaft. Ein aufgefangener Brief des Marquis an Oranien führt ihn zur Ermordung seines besten Freundes und zur Besudelung seiner Hände mit dem Blut seines eigenen Sohnes. In diesem schlimmen Rückfall des Monarchen und seiner schliesslichen blinden Unterwürfigkeit unter die Kirche erblickt man die Tragik seines Schicksals.

Don Karlos erscheint anfangs als das Opfer seiner eigenen leidenschaftlichen Liebe zu seiner gewesenen Braut, die ihm der Vater in anmasslicher Weise entrissen und selber geheiratet hat. Er ist gar nicht imstande, auf eigene Hand seiner Leidenschaft Herr zu werden. Wegen der Hofetikette darf er auch nicht fliehen. In seiner Not und Qual findet er an der edeln Königin und seinem Jugendfreund, dem Marquis Posa, die Mittel, deren er bedarf, um die angeborene Männlichkeit seiner Natur die Oberhand gewinnen zu lassen. Seine Abneigung gegen den Despotismus des Vaters vereinigt sich mit dem Groll wegen der geraubten Braut und begeistert ihn für die freiheitlichen Bestrebungen und Hoffnungen Posas und der Königin. Vor unseren Augen entwickelt er sich vom schwankenden, verzweifelnden Liebhaber zum würdigen Mithelfer des Marquis und zu einem Thronfolger des Philipp, von dem man die Abschaffung der Inquisition erhoffen darf. Unter dem zerschmetternden

Einfluss des freiwilligen Opfertodes seines Freundes stellt er sich unabänderlich im bewussten Gegensatz zum Vater auf die Seite der Freiheit. Dies kann ihm Philipp noch weniger verzeihen als seine unglückliche Liebe zur Königin. Auf dem Wege seiner eigenen Veredelung ereilt ihn also der Tod. Dies ist die ergreifende Tragik seines Konfliktes.

Marquis Posa tritt als ein starker, männlicher Geist vor uns hin — gewohnt, sich selbst zu beherrschen, und deshalb fähig, als markante Persönlichkeit auch andere seinem Willen zu beugen. Ihm liegt alles daran, einen Statthalter für die Niederlande zu gewinnen, der der Inquisition den Todesstoss und dem Volke Gewissensfreiheit geben wird. Deshalb seine unablässigen Bemühungen, Karlos zu dieser Aufgabe zu erziehen. Deshalb auch sein kühner Versuch, König Philipp für seine Ideale zu interessieren. Seine Einsicht, rastlose Energie und Schlagfertigkeit würden ihm auch zum Sieg verholfen haben, wenn er sich nicht an einem Punkte überstürzt hätte. Statt sich genau über Don Karlos' Worte an die Eboli zu informieren, als der Königssohn Posas geheimnisvolles Wesen augenblicklich missversteht und die Prinzessin Eboli leidenschaftlich bestürmt, sie möge ihm doch Zutritt bei der Königin verschaffen, verhaftet er sofort den Prinzen und schreibt den verhängnisvollen Brief an Oranien. Nur durch seinen Opfertod meint er, den Prinzen in den Vollbesitz seines Willens setzen zu können. Er geht also an einem Übermass von Selbstvertrauen zu Grunde.

Die hoheitsvolle, treue Gemahlin des Königs leistet Posa wackeren Beistand bei seinen Bestrebungen, den Infanten Karlos an die Statthalterschaft der Niederlande zu bringen. Der Edelmut und das Zartgefühl dieser stolzen Französin bekunden isch in ihrem tadellosen Lebenswandel am spanischen Hofe. Der Prinz steht im Begriff, schon ausser Landes zu gehen, da soll er sie noch ein einizges Mal vor der Abreise allein sprechen. Am Schluss des Dramas stehen also die Königin und Karlos einander schuldlos gegenüber, und werden doch beide zum Opfer des höfischen Intriguenspiels und der grausamen Herrschgier der Kirche.

Also vier Menschen geraten beim redlichen Versuch, den Eingebungen ihrer höheren Natur Folge zu leisten, mit der leib- und geisttötenden Macht der politischen Kabale und der fanatischen Kirche in tragischen Konflikt. Und Schiller weiss uns dennoch die Überzeugung einzuflössen, dass der wirkliche Kampf des Dramas der Seelenkampf im Busen des Prinzen sei, dessen glücklicher Ausgang uns die äusserliche Tragik aus der richtigen Perspektive betrachten lässt. Das Ganze endet also mit einem blossen Scheinsieg des Bösen und mit dem wirklichen Sieg des Guten.

Don Karlos bleibt, trotz gelegentlicher falscher Zeichnung, die wohl bei dem Grossinquisitor an die Karrikatur grenzen mag, trotz des offenbar übertriebenen Eifers der drei Freiheitsfreunde und aller sonsti-

gen Mängel des Tendenzstils dennoch eine gewaltige dramatische Leistung und ein packendes Bühnenstück bis auf den heutigen Tag.

Schiller sollte aber mit seinem W a l l e n s t e i n und den darauf folgenden Dramen noch Schöneres und Grösseres leisten. Was Don Karlos von diesen späteren Werken trennt, ist ein Unterschied nicht des Grades, sondern der Art. Unter dem Einfluss seines Jena-Weimarer Lebens hat sich Schiller zu einem andersartigen Künstler ausgereift. Seine historischen und philosophischen Studien, sein Verkehr mit Buchhändlern, Verlegern und Berufsgenossen, sein glückliches Leben im Kreise seiner Freunde und seiner Familie haben dazu mitgewirkt, ihn die Welt mit anderen Augen als früher ansehen zu lassen. Vor allem darf man aber Goethes bildenden Einfluss hier nicht ausser Acht lassen. Goethe war von Natur kein grosser Dramatiker; er besass aber in hohem Masse die Gabe, die Welt mit scharfem, ruhigem, unbefangenem Blick anzuschauen und das also gewonnene Bild künstlerisch wiederzugeben. Gerade diese Gabe hatte Schiller bisher zu wenig zu Gebote gestanden. Hier ist er also jahrelang bei seinem Freunde in die Schule gegangen und hat teils infolgedessen eine höhere und bessere Dramatik zustande gebracht.

Am W a l l e n s t e i n erkennen wir den neuen Typus. Charakteristisch für die neue Technik ist die unparteiische Behandlung der guten und der bösen Gestalten des Spiels. Schiller ist hier kein Prediger mehr. Er ist nicht darauf aus, einen gewaltigen Protest gegen Missbräuche einzulegen oder die Begehungs- und Unterlassungssünden der Menschheit abzustrafen. Er zieht sich selbst als Künstler ganz von der Bühne zurück und lässt die Charaktere der Tragödie zu Worte kommen. Früher hatte er sie oft, z. B. in den R ä u b e r n und K a b a l e u n d L i e b e, unterbrochen und seine Bemerkungen über ihre Lage für ihre eigenen natürlichen Äusserungen substituiert. Keine Spur davon hier! Er gestattet sich auch keine Karrikaturen mehr, wie noch im D o n K a r l o s, um auf diese Weise eine Art Weltgericht im voraus gegen Bösewichter abzuhalten. Mit anderen Worten, er strebt dieselbe Art Objektivität an, die man bei Goethe antrifft und bewundert.

Hier wie im D o n K a r l o s galt es, ein weitschichtiges, vielverzweigtes historisches Thema einheitlich zu gestalten. Hier wie dort bewährt sich auch Schillers gewaltiges Können in gerade dieser Hinsicht. Die Aufgabe war aber beim W a l l e n s t e i n ungleich schwerer als beim D o n K a r l o s. Denn bei einer solchen verwirrenden Menge von Tatsachen galt es eine geeignete Auswahl der bezeichnendsten zu treffen; die verschiedenen eigenhändigen politischen Pläne des Illo, Questenberg, Oktavio, Piccolomini, Butler und anderer mussten gehörig ineinandergreifen; und ein moralisch verdammenswertes Unternehmen politischen Ehrgeizes musste uns imponierend und anziehend erscheinen, trotz des-

sen physischen Misslingens durch Wallensteins eigenes Ungeschick. Was aber für Schillers Kunst noch abschreckender erschien, war der kalte Verstandesmensch, Wallenstein, und dessen unbeugsame, kühl berechnende Natur. Alle bisherigen Tragödienhelden Schillers sind verschiedene Arten von Idealisten: sein Wallenstein ist ein Realist, Vertreter einer Menschenklasse, der die materielle Welt gehört. Er darf nie wirklichen Seelenadel zeigen — nirgendwo wirklich gross oder würdig erscheinen. Unter dem Drang der Not muss er versuchen, sich klug zu behaupten, ohne sich jemals grossen Ideen aufopfern zu wollen. Uns durch einen solchen Charakter zu erschüttern und uns tragisches Mitleid einzuflössen, darin bestand die neue Aufgabe der Schillerschen Kunst.

Hier wollte der Dichter den Zufall, der noch im Don Karlos mitspielte, gänzlich ausscheiden. Deshalb seine Klage an Goethe vom 28. November 1796, das Schicksal im rechten Sinn des Wortes habe noch zu wenig und Wallensteins Fehler habe noch zu viel mit dessen Missgeschick zu tun. Professor Eugen Kühnemann hat in seiner Schillerbiographie recht, indem er betont, Schiller meine damit, es wäre nötig, für die zufällige Ungeschicklichkeit des Einzelmenschen die hohe, innere, unerbittliche Notwendigkeit des von bestimmten Gesetzen beherrschten Lebens zu substituieren. In diesem Drama will Schiller uns ein überzeugendes, lebenstreues Bild der wirklichen Welt bieten. Seine Methode ist die des Sophokles bei dessen König Ödipus — d. h., er beschränkt die vorgeführte Handlung auf eine Entfaltung der Folgen voraufgegangener Taten und Geschehnisse.

Im Lager haben wir scharf gegen einander abgegrenzte Gruppen fideler, streitlustiger, hazardspielender, tanzender, liebelnder, zechender Soldaten und Marketender, die alle in der ihnen naturgemäss zukommenden Perspektive erscheinen. Äusserst geschickt ist die Wahl ihrer Aufeinanderfolge, die uns die Wirklichkeit selbst vor Augen täuschen soll. Dieses ganze bunte, vielsprachige Heer hält den noch unsichtbaren Oberfeldherrn für Gottes Statthalter auf Erden. Gegen ihre Begeisterung für ihn vermag nicht einmal das fanatische Predigen der Diener der Kirche irgend etwas auszurichten. Das Lager ist ein lebhaftes, realistisches Genrebild, das sich den besten Leistungen der niederländischen Meister würdig an die Seite stellen lässt, und ist zugleich ein klarer Beweis für des Dichters neue Geschicklichkeit in objektiver Schilderung und in der dramatischen Verwendung der Masse. Dieser Zug seigt sich schon embryonal in den Räubern und erreicht seinen Höhepunkt im Wilhelm Tell. Kein anderer Dramatiker hat je das Volk in seiner Massenhaftigkeit mit so grossem Erfolg auf der Bühne erscheinen lassen.

In Schillers Augen gestaltet sich die Geschichte unter dem doppelten Einfluss der geborenen Führer und der grossen Masse. Er lässt also demgemäss in all seinen späteren historischen Dramen nicht nur die soge-

nannten Helden, sondern auch das Volk massgebende Rollen spielen. In dieser Hinsicht übertrifft er Shakespeare und alle Dramatiker des 19. Jahrhunderts.

Auch finden wir in seinem Wallenstein eine besondere Betonung der geschichtlichen Elemente, die den Menschen gemodelt haben. Shakespeare hätte wohl sein Hauptaugenmerk auf das Dämonische des Wallensteinischen Geistes gerichtet — auf die Tragik seiner masslosen, sich überstürzenden Herrschgier. Die Menschen seiner Umgebung hätte er nur beiläufig gezeichnet. Schiller dagegen führt uns symbolisch durch die Standes- und Berufsgenossen des Feldherrn das historische Milieu vor Augen, unter dessen Einfluss Wallensteins Temperament, Selbstvertrauen, Ehrgeiz und Aberglaube der politischen Versuchung erliegen. Illo, Isolani, Butler und Oktavio Piccolomini erscheinen, jeder scharf individualisiert und jeder mit seiner eigenen Lebensanschauung ausgerüstet, als die Hauptvertreter dieser Genossen. Jeder ist in gewissem Sinne das Geschöpf des Feldherrn — eine individuelle Verkörperung des dämonischen Wallenstein-Geistes. Der Titelheld ist also eine Art Kompositbild all dieser Einzelmenschen. Er ist ein integrierender Bestandteil sämtlicher von unveränderlichen Gesetzen beherrschter Beziehungen und Einflüsse, die man Schicksal nennt. Sein astrologischer Aberglaube ist das Symbol seiner Überzeugung von der unerbittlichen Notwendigkeit der Geschichte. Es ist aber zugleich ein bedenklicher Mangel seiner eigenen Natur, der ihn gegen das allen anderen deutlich erkennbare drohende Unheil blind macht. Hierin ähnelt er dem Sophokleischen Ödipus. Während aber die Griechen das Schicksal für eine übermenschliche, unerforschliche Notwendigkeit hielten, der sich Götter und Menschen beugen müssten, hält es Schiller für die ewige Gesetzlichkeit der Welt innerhalb und ausserhalb des Menschen.

Max und Thekla, die einzigen Idealisten im ganzen Drama, sind durch Bande der Blutsverwandtschaft und der Liebe mit Wallenstein verknüpft. Sie spiegeln sein Gemütsleben etwa so wieder, wie die anderen seinen Verstand und seinen Ehrgeiz. Durch ihre Unschuld und ihre Uneigennützigkeit symbolisieren sie das Schöne im Menschenleben. Sie sind auch ein Spiegel, in dem man die widerliche Selbstsucht und die Treulosigkeit der anderen und das Bild der heranschreitenden Nemesis erblickt. Die Verwandlung ihrer Idylle in ein Klagelied ist ein Teil der tragischen Katastrophe, die Wallenstein zugrunde richtet. Aber Schillers Idealismus bleibt auch hier noch, wie bis an sein Lebensende, unerschüttert. Er will uns ja nicht zu verstehen geben, dass Max und Thekla in die Welt der Wirklichkeit nicht hineingehörten, wie Professor Kühnemann anzunehmen scheint. Was er aber ohne Zweifel andeutet, ist, dass eine Welt von unerbittlichem Realismus und selbstischem Streben, wie die des Wallenstein und seines Kreises, deren grausame Einseitigkeit die

Idealisten und das Schöne im Leben ausschliesst und zermalmt, notwendigerweise eine Welt tragischer Katastrophen ist.

Im Wallenstein entfaltet Schiller die Vollkraft seiner neuen Dramatik. Er bewährt hier in glänzender Weise all seine frühere Geschicklichkeit lebhaften Anschauens, plastischen Schilderns und sachgemässen Anordnens der dramatischen Momente. Er ist aber hier auch entschieden über sich hinausgewachsen. Seine Kunst wird nicht mehr in den Dienst irgend eines Protestes gestellt. Der Dichter begnügt sich vielmehr damit, die Guten und die Bösen, die Kleinen und die Grossen mit unbefangener Objektivität abzuschildern und es darauf ankommen zu lassen Diese stilistische Eigenschaft ist der künstlerische Ausdruck seiner reiferen Weltanschauung. Sie erhebt alle seine späteren Dramen —Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, die Braut von Messina, Wilhelm Tell und das Demetriusfragment hoch über das Niveau all seiner bisherigen Leistungen.

Bei dem schon Gesagten bin ich bestrebt gewesen, die dreistufige Entwicklung der Schillerschen Dramatik zu betonen und klarzulegen. Von seinem ersten vulkanischen Ausbruch der Entrüstung in den Räubern bis zu seiner wunderbar schönen Verherrlichung des Opfermuts und der Einigkeit des Schweizerischen Volkes den Übergriffen und dem Übermut der Habsburger gegenüber steigt Schiller zu einer immer höheren Auffassung seiner Aufgabe als dramatischer Künstler empor. Er reifte sich zu einer immer bedeutenderen Persönlichkeit aus. Er blieb keinen Augenblick stillstehen und ruhte sich keinen Augenblick auf schon erworbenen Lorbeeren aus, sondern stürmte stets vorwärts, bis ihn der Tod mitten in einem Entwurf abrief, der versprach, noch grossartiger und befriedigender zu werden als alles, was er schon geleistet hatte.

Sein klarer Blick für dramatische Konflikte, seine schöpferische Phantasie, welche ihm die Vergangenheit als Gegenwart vorzauberte, seine ausserordentliche Gestaltungsfähigkeit, die das von ihm Erschaute für sein Publikum deutlich sichtbar machte, erklären zum Teil die packende Kraft seiner Dramatik. Was ihn aber den grössten Dramatikern der Welt als ebenbürtig an die Seite stellt, sind ausserdem noch sein fester Glaube an den hohen Wert und die Entwicklungsfähigkeit des Menschen, seine rastlose Energie und gespannte Begeisterung für die höchsten Lebensideale und die Tatsache, dass er bis zum letzten Atemzuge ein Wachsender und Werdender geblieben ist.